

Werner Pertot*

➤ Palabras punibles. La ficción en la resistencia de los presos políticos

No puede haber poesía
en esta cárcel podrida,
según piensan los grises
Pero nosotros respondemos [...] en la prisión infame
también habrá poesía.
(AA. VV. 1981b: 84)

¿Qué papel desempeñó la ficción en la resistencia de los presos políticos de la última dictadura? ¿Cómo se inscribieron los juegos y la fantasía individual o colectiva en las prácticas cotidianas de sobrevivencia al poder carcelario? ¿Los cuentos y los poemas fueron una forma de encontrar grietas en el régimen represivo, de fugar y fugarse, de conseguir que salieran denuncias sobre la represión y las condiciones de vida en los penales? Intentaré profundizar en este aspecto poco investigado de la experiencia de prisión política en la última dictadura argentina. Como parte del análisis de poemas y cuentos en las cartas, las revistas y los libros que compilaron la producción literaria de los presos políticos, surge una pregunta adicional: ¿a qué concepción de la literatura respondían?

La ficción de los presos tiene las huellas de sus condiciones de producción: son textos cortos, posibles de introducir en una carta o una hoja de cuaderno, cuando estaba permitido por el régimen carcelario. Si bien su contenido es heterogéneo, muchos poemas y cuentos se centran en la represión que vivían y las formas de combatirla. En paralelo con los centros clandestinos de detención, el régimen represivo que se instauró en las cárceles de la última dictadura tenía como objetivo quebrar política, psicológica y moralmente a los detenidos políticos. Para lograr esta meta, los militares, gendarmes y penitenciarios recurrieron a la tortura física y psicológica y a la privación de los elementos más básicos de subsistencia. Según la época, en las distintas cárceles del país los presos estuvieron encerrados hasta 22 horas por día en sus celdas, sin recreos y en muchos períodos sin poder recibir visitas de sus familiares. Las mujeres fueron concentradas en Devoto, mientras que los hombres fueron llevados por las distintas prisiones de “máxima seguri-

* Werner Pertot es licenciado en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y egresado de Instituto TEA como técnico superior en periodismo. Es coautor, con Santiago Garaño, de *La otra juvenilia* (2002) y de *Detenidos-Aparecidos* (2007). Trabaja en la sección de política del diario *Página/12*. Contacto: laotrajuvenilia@hotmail.com.

dad” del país. Cada traslado implicaba golpes, maltratos y la posibilidad de no volver. El aislamiento y la clasificación en tres grupos –por su nivel de “recuperabilidad”– fueron el eje de la política hacia los presos políticos en la dictadura a partir de 1977, luego de los fusilamientos, masacres, asesinatos y desapariciones de detenidas y detenidos políticos en las cárceles de todo el país (Garaño/Pertot 2007).

Como parte del poder concentracionario, en el sentido en que lo plantea Calveiro, las cárceles también buscaban “*quebrar* al individuo, *romper* al militante, anulando en él toda línea de fuga o resistencia” (2004: 69). La prisión de la dictadura buscaba hacer de los presos políticos un “cuerpo sumiso que se dejaría incorporar a la maquinaria”: el “recuperable”. Esa metamorfosis implicaba “borrar en el hombre toda la capacidad de resistencia” (2004: 93).¹

La autora advierte que existió un “*continuum* represivo” entre cárceles y centros clandestinos de detención, pero también distingue las posibilidades de resistencia a las que daban lugar las tecnologías represivas de cada espacio. “Son exclusivos de lo carcelario: la organización colectiva, el mantenimiento de las estructuras orgánicas respectivas, jerárquicas y disciplinarias –con sus ventajas y desventajas–, el nivel de confrontación abierta con los carceleros [...] son rasgos ausentes en los relatos de la experiencia concentracionaria, donde la resistencia fue mucho más sorda y encubierta”, señala Calveiro (2007: 17). A las actividades más sutiles y esporádicas de los detenidos en centros clandestinos de detención, se contraponía la resistencia organizada que permitían las cárceles, en tanto que eran un lugar que ya tenía una tradición de resistencias en dictaduras anteriores.

Si el dispositivo represivo de las cárceles buscaba anular toda línea de fuga², la ficción, en sus diversas formas, constituyó precisamente una línea de fuga y, por lo tanto, de resistencia. No es la única, pero tuvo una ventaja relativa: un cierto vacío legal en los reglamentos penitenciarios sobre los poemas o cuentos permitió que fueran uno de los vehículos de denuncias en las cartas de las presas políticas. Como el objetivo de la cárcel era arrasar al sujeto, vaciarlo de todo atisbo de resistencia, la escritura de cuentos y poemas pudo haber funcionado –junto con otras prácticas– como re-humanizadora. Ante la deshumanización del poder concentracionario –según plantea Lespada– “la escritura constituye un acto de resistencia” (2007: 32) que contribuye a afirmar lo humano de quien la ejerce.

Está claro: la ficción no fue la única forma de preservar su humanidad que tuvieron los detenidos en la dictadura. Frente a este régimen represivo, los presos políticos desplegaron una red de comunicación, de militancia clandestina y resistencia, que les permitió sobrevivir física y mentalmente y preservarse políticamente. La ficción fue uno más de los recursos a los que recurrieron las más de doce mil presas y presos políticos que pasaron por las cárceles de la dictadura. Y no me refiero sólo a la escritura de cuentos y

¹ Eso no quiere decir que todos los que pasaron por el régimen de “recuperables” habían perdido esa capacidad. Un ejemplo de esto es Jorge Julio López, que fue ubicado en ese régimen tras pasar por el circuito de centros clandestinos de detención y treinta años más tarde testificó contra el represor Miguel Etchecolatz. López fue secuestrado y desaparecido en plena democracia el 18 de septiembre de 2006, un día antes de que condenaran al policía.

² En la cárcel de Magdalena llegaba al extremo de que los guardias obligaban a los presos políticos a barrer las migas de pan para que no pudieran jugar con ellas o hacer miniesculturas.

poesías —que serán el centro del análisis en este artículo— sino a una extensa serie de prácticas de resistencia que incluían, de una u otra manera, el uso de la ficción.

En las épocas en que no tenían ni lápiz ni papel, los detenidos mantenían clandestinamente actividades militantes, formaban grupos de estudio e intercambiaban la poca información que circulaba del afuera a través de *caramelos* (papeles de cigarrillo envueltos hasta formar un objeto diminuto, que escondían en diversas partes de su cuerpo). Pero también desarrollaron una serie de prácticas que consideraban recreativas. Entre las que releva Merenson están “la realización de obras teatrales, la confección de manualidades y la organización de distintos juegos y campeonatos” (2003: 55-56). A éstas podrían sumarse los campeonatos de ajedrez imaginario, la narración de cuentos o películas (“ir al cine”), los programas de radio de fantasía, entre otras actividades colectivas en las que intervino la ficción. Según narra un ex preso político, tuvieron “un mayor desarrollo en los períodos más represivos y de regímenes carcelarios más limitativos” (Ferreya 1988: 65). Al ser aislados en los calabozos de castigo, algunos presos se organizaban rutinas imaginarias como “salir a caminar” (recorrer mentalmente una calle que recordaban de su barrio) o también protagonizar actos políticos ficticios.

La imaginación sobre el afuera de la cárcel tenía una faceta colectiva, que eran las “bembas” (rumores carcelarios, generalmente deformados por el radiopasillo y por lo común optimistas con respecto a las posibilidades de obtener la libertad), pero también tenía otra cara individual a la que los presos denominaban “cajeteo”. “Lo lleva a derribar las rejas con la imaginación para ir a instalarse mullidamente en el recuerdo”, describe un preso en una revista clandestina (*Jopi* 1982: 7). El cajeteo era un tipo de ensoñación sobre el pasado y el afuera de la cárcel (dos temas muy tocados en los poemas) en la que caían frecuentemente y que, en muchos casos, se trataba de evitar porque suponía un cierto riesgo psicológico.

Un libro de Jorge Giles sobre su experiencia carcelaria advierte sobre este peligro: “No digo que la raya que pisábamos era peligrosa porque podíamos terminar apaleados [...], sino porque inventábamos un espacio libre allí donde había sólo muros, hierros, cemento, garrotes, soledades y esa desconexión es siempre peligrosa y provocativa” (2003: 50). Giles da un ejemplo que marca con claridad la utilidad de la imaginación colectiva y oral como forma de resistencia, pero también ese límite impreciso de riesgo psicológico. Relata que, entre los juegos ficcionales que inventaron los presos de la cárcel de Resistencia, había uno en el que cada detenido simulaba que llamaba a su familia por “un teléfono público imaginario” en la época en la que estaban completamente aislados del exterior y sin posibilidad de visitas. Todos teatralizaban y hacían chistes, hasta que uno decidió “llamar” a su madre y entró en crisis. “Vieja, vieja, ¿qué pasa? No me decís nada, vieja. Y yo estoy acá preso, hecho mierda, sin nadie de allá, sin ustedes, vieja, te extraño, vieja, quiero que me vengán a buscar; no aguanto más”, fue el soliloquio del preso. Lo tuvieron que parar para que no siguiera delirando. Esto muestra por qué, al mismo tiempo, los presos se autolimitaban en determinadas prácticas ficcionales (“Dejá de cajetear”, era una expresión común que se le decía a un compañero de pabellón) e incentivaban otras, que reforzaran al conjunto.

La ficción revela una forma diversa de la experiencia de los detenidos a la que componen los testimonios y las denuncias en clave de no-ficción. Sin embargo, para no caer en una suerte de idealismo a ultranza, hay que decir que la imaginación tiene límites: no resuelve el enfrentamiento con el horror, no elimina su existencia. Se plantea como una

línea de fuga, pero los presos políticos debieron cuidarse entre sí para que esa línea de fuga no llevase a la locura. Sí podemos decir que formó parte de un entramado de prácticas de resistencia y que colaboró de distintas formas con ella. Tomemos esa faceta, sin perder de vista el conjunto.

Si las formas orales de ficcionalización se organizaron en los regímenes más duros, también es cierto que coexistieron con formas escritas de ficción, muchas de las cuales salieron de la cárcel a través de las cartas de las presas y presos a sus familiares. Una parte de esa producción escrita fue editada en julio de 1981 en dos libros, uno en Argentina y otro en México. Las revistas internas que los presos confeccionaron e hicieron circular, por otra parte, son de épocas de menor limitación represiva, como la previa a 1975 y la que se inicia en 1982, luego de la guerra de Malvinas. Me ocuparé aquí de las de este último período.

Cartas, libros, revistas, tuvieron destinatarios distintos. Las revistas formaban parte del circuito interno de juegos y ficción de los presos: interpelaban a los “compañeros” y, como primer rasgo general, delimitaban un “nosotros”, una identidad colectiva a partir de emociones y valores comunes al conjunto, muchas veces por encima de una determinada procedencia política, marcada por la experiencia compartida *en* la cárcel. Las cartas siempre iban dirigidas a un familiar directo —el reglamento carcelario prohibía otros destinatarios— y la literatura allí era, sobre todo, una forma de contacto con los hijos, hermanos y padres, y en menor medida con las parejas. O por lo menos, ésa es su apariencia inicial, ya que en muchos casos también contrabandeaban una denuncia genérica sobre las condiciones de detención en la prisión política.

Los libros, en cambio, expresaron un proyecto político-editorial concreto: el objetivo era comprometer al lector con la existencia de los presos políticos argentinos y con la lucha por su liberación. Si los testimonios y denuncias que lograron sacar de la cárcel los presos en la dictadura y que fueron difundidas por sus familiares buscan *convencer* con información y argumentos a quien los leía, la literatura de los presos tendrá el objetivo argumentativo complementario: *conmover*. O como planteaba un preso en un artículo de una de las revistas: “La cuestión es mostrar y mostrarnos que en este mundo tras los muros viven hombres inmensamente humanos” (*Borsi* 2, 1982: 37). La escritura de poemas o cuentos sería, entonces, dentro de este proyecto, la *afirmación de la humanidad* de los presos políticos, en especial contra el discurso de la dictadura, que los estigmatizaba como “Delincuentes Terroristas”. El pacto de lectura que instauran esos libros es que todo lo que allí se lee fue escrito en la cárcel, bajo un régimen desmesuradamente estricto y la mirada vigilante de los censores. Dicho de otra forma, el texto cobra valor por el lugar en que se produjo. De allí, el título de uno de los libros: *Desde la cárcel*.

Cartas de mamá

El reglamento que el Servicio Penitenciario Federal (SPF) elaboró para los presos y presas clasificados como “Delincuentes Terroristas Detenidos” en 1979 prohibía reclamos colectivos, cantar, jugar y “todo acto que signifique una alteración del orden reinante” (1979: 7) Para la correspondencia, no ahorra restricciones: no se podía hacer menciones al SPF o a autoridades nacionales, ni insultar; la misiva no podía contener ni recortes de diario ni revistas transcritas, ni dibujos, ni croquis, ni fotografías, ni apuntes. Si la censura establecía que había un “agregado ambiguo o en caso de que se preten-

de dar una finalidad distinta a la misma”, confiscaba la misiva. Sin embargo, nada dice el reglamento sobre los cuentos y poesías. No los prohíbe explícitamente y, de hecho, fueron una de las formas que las presas y presos utilizaron a menudo en sus cartas y que lograron atravesar la censura.

Una de las finalidades más comunes que tuvieron los poemas o cuentos que se incluyeron en las cartas fue mantener el contacto con los hijos o hijas. Eran usuales los cuentos infantiles o las rimas para chicos. Esto no impidió que, aprovechando la grieta en el cerco informativo de los militares, también se escribieran denuncias camufladas como relatos infantiles. Una de ellas fue publicada en *Desde la cárcel*. Es una fábula que relata la historia de dos palomas. Una de ellas es secuestrada:

–Se la llevaron.
–¿Dónde? ¿Quién se la llevó?
–Unos señores que tenían jaulas enormes, donde iban poniendo a los pájaros que encontraban (AA. VV. 1981b: 38).

Ante el secuestro, un pájaro propone olvidarla, pero un grillo le contesta: “No pajarito. No tenemos que olvidarla, a quienes queremos nunca olvidamos”. La buscan por todos lados, hasta que dan con ella en una “casa grande”. Finalmente, la paloma les envía una carta en las que le pide que “no lloren. Ya no puedo volar libre. Pero dentro de poco volveré”. La recepción de la historia funciona a dos niveles. Por un lado, como fábula didáctica al niño al que va dirigida: le explica lo que ocurre con su madre presa, trata de hacerlo comprensible para él. Por otro, adquiere las características de una denuncia de lo ocurrido y también plantea la libertad como final de la historia y horizonte de esperanza.

De la misma forma que en la fábula, en otra carta una presa política consiguió escamotear a la censura un verdadero manifiesto de resistencia de las presas de Devoto, en donde se afirma su unidad.

Desde las grises paredes de una cárcel
900 mujeres nos ponemos de pie
Y nos asombramos todos los días
del misterio del sol, de la lluvia
Nos ponemos de pie, para dar testimonio de la vida
(Ronga 2003: 102).

La poesía salió en una carta en 1977, a pesar de las obvias referencias a las condiciones de represión y a la organización de las presas. Además de la resistencia colectiva y la clara intención de “dar testimonio”, capta ciertas imágenes de lo que las presas veían del afuera, como instantes de belleza (el sol, la lluvia) y que funcionaban como línea de fuga.

Otra carta, esta vez de mayo de 1975, se construye en esta misma dirección: es testimonio y denuncia, pero por sobre todo plantea la identidad colectiva como un entramado de política y afectos: “Con tus 16 años, compañera / qué tremendo mundo que haríamos” (AA. VV. 2006: 10).³ Este “compañera” señala de entrada el lazo de pertenencia, que se

³ Los poemas citados provienen del CD anexo al libro. Los números de página corresponden a los textos de los archivos pdf, que están divididos por año.

configura como una denuncia del encarcelamiento de una menor y un reclamo común de libertad, centrado no en las ideas políticas, sino en las emociones: “¡Que no encierren la inocencia y la alegría!”. Merenson describe cómo los lazos afectivos que construyeron en la cárcel de Devoto se ponían en tensión en su testimonio con los aspectos y diferencias políticas en el interior de la organización de las presas (2003: 37). En el poema, también hay referencias políticas: la edad de la detenida se repite varias veces (“16 veces digo, 16 veces exijo”), con lo que parece configurar una alusión velada a las 16 presas y presos políticos fusilados en Trelew, una referencia siempre presente para los detenidos.

El poema construye un campo semántico en torno a la libertad: si los ojos “abarcaran más allá de estos grises murallones”, las ideas “fueran libres”, las canciones “volaran” y las piernas “sin límite corrieran”. De esta manera, pone en fuga a la compañera de pabellón. Y, con ella, a todas. En el mismo sentido que algunas de las “bombas” que anunciaban libertades, el poema configura una *promesse de bonheur*, una imagen de las presas liberadas, pero no sólo de la cárcel, sino que también en cierta medida de la alienación capitalista: lleva en su superficie la alegría y la certidumbre de la revolución como desenlace del presente, reclama para sí un mundo “donde sólo escucharas ideas y voces bellas”.

No todas las experiencias en los poemas son colectivas, sin embargo. Algunas se enfocan en vivencias personales. Uno de 1979, titulado “Pausa”, señala la capacidad de dormir y soñar como una línea de fuga de las condiciones carcelarias. Si bien ambos abren una dimensión utópica y fugan, existe un marcado contraste con la certeza revolucionaria del poema de 1975:

A mí me gusta dormir
me gusta terriblemente
Porque con su mano amiga
viene el sueño a abrir mi celda
o derriba las paredes
que me tienen encerrada
son magníficos mis sueños
siempre estoy en libertad
(AA. VV. 2006: 187).

El “terriblemente” de la poesía no deja de expresar ese peligro de la fuga ficcional, de la ensoñación. Los poemas sirven así para dejar entrever algunas cuestiones que no se planteaban con facilidad en medio del endurecimiento personal y grupal como forma de resistir un régimen carcelario, que incluía decisiones colectivas de las presas como no firmar el “acta de arrepentimiento” que les permitía pasar a un régimen un poco menos estricto o no bajarse la bombacha para someterse a la requisa íntima, lo que implicaba un viaje sin escalas al calabozo de castigo. Los poemas, en cambio, permiten entrever ciertas alusiones al esfuerzo que implicaba la resistencia.

Otra poesía de 1979 retoma la posibilidad de salir de la cárcel, pero se refiere a la construcción de la resistencia ante las guardias como “esta coraza que nos duele”, en la que se han “guardado tanta pena en tanto pecho / tanto grito latente en tanto infierno” (AA. VV. 2006:197). La poesía plantea el costo que tiene no poder dar muestras de debilidad ante las celadoras, no poder hablar libremente con los familiares en la visita, dado que lo que se decía estaba vigilado por los guardias en forma permanente. Lo reprimido

retorna en el poema, como promesa de que en un futuro será posible volver a “sacarse la coraza”, en libertad.

La esperanza de la libertad, ya sea en un sueño, en una fabula de palomas, o en la celebración lírica de un horizonte revolucionario, recorrer como un hilo invisible las ficciones de las cartas: al tiempo que niega la prisión en el futuro, provee esperanzas al colectivo de las presas.

Libros como fugas

Los dos libros que se editaron en simultáneo en México y Argentina no son otra cosa que cuentos y poemas que lograron escapar por las cartas o por vía clandestina (“caramelos”). Filc advierte que “es notable el caso de los poemas del libro *Cielo abierto*, cuyos versos se intercalaban entre las líneas de las cartas” (1997: 180). Ambos se publicaron con un programa político-estético. Si bien la concepción de la literatura y de la producción ficcional de los presos varía en cada caso, tienen en común la valoración de la obra por su lugar de producción: “Fue escrito en las cárceles argentinas entre los años 1976 y 1981”, aclara en su introducción el libro *Cielo libre*, que se publicó en Buenos Aires. “En las celdas argentinas se escribe y se dibuja”, coincide la compilación mexicana.

Desde la cárcel plantea en su prólogo una teoría de la literatura como refugio de la represión: advierte que la mayoría de los presos “no eran poetas” y destaca que “expresarse de alguna manera se va convirtiendo *allí* en una *necesidad*, en una fatalidad en la que se *refugian*” (AA. VV. 1981b: 5; el destacado es mío). Indica que la literatura sirve como línea de fuga, aun cuando “no se puede escribir lo que se está viviendo”, es decir, un tipo de texto más orientado en el formato realista del testimonio o la denuncia.

En este prólogo, se describe la represión como el intento de deshumanizar a los presos, cuyas “celdas son espías para descubrir palabras y actos punibles”. A pesar de la represión “que quiere convertirlo en pedazos de persona”, “la humanidad del preso sobrevive” y “el lápiz y el papel, escriban lo que escriban en la media luz de la celda son las herramientas de la dignidad y la integridad” (AA. VV. 1981b: 5). El régimen de la prisión tendía a desintegrar la personalidad del detenido, buscaba quebrarlo, convertirlo en esos pedacitos de ser humano. La literatura —en la concepción del programa que sostiene este libro— era la herramienta que le permitía integrarse y “crear una isla, aún en medio de ese graneado experimento mutilador”. Escribir, concluye el prologuista —que firma como un “ex preso político argentino”—, era lo que les permitía afirmar la facultad de la imaginación “que es lo que sobre todo quieren destruir”: la posibilidad de proyectar un futuro diferente al que los militares disponen para los detenidos.

Esta noción va de la mano con el papel que Marcuse le atribuye a la fantasía en su estudio sobre el principio del placer y el principio de actuación en el capitalismo. Marcuse plantea la facultad de imaginar como la que retiene una imagen del individuo total, no mutilado, ante la represión institucionalizada (1970: 137-152). En los poemas de las presas, ese sujeto completo se vincula a la resistencia colectiva: “Aquí estamos y somos / sin palabras inmensas / por ser, por querer ser / por poder ser enteras”, celebra un poema de una detenida (AA. VV. 1981a: 51). De esta forma, la literatura muestra la imagen de la liberación, reprimida por el dispositivo carcelario. Pero no lo hace en forma directa,

sin mediaciones. Marcuse recurre a una cita de Adorno para explicar cómo opera esta relación entre literatura y represión:

“El arte opone a la represión institucionalizada la ‘imagen del hombre completo, al hombre como sujeto libre, pero en un estado que se caracteriza por la falta de libertad, el arte puede sostener la imagen de la libertad sólo en la negación de la falta de libertad” (1970: 140).

Esa negación de la falta de libertad la vimos ya en los poemas de las cartas: sueños que derriban paredes, la reivindicación de lo colectivo, la imagen de un futuro pleno de sentido revolucionario. Y la volvemos a ver en poesías como “Cora”, donde se dirige a su hija: “Estoy allí / porque las rejas dicen no / pero tu estás aquí” (AA. VV. 1981b: 19). La contraposición entre afuera y adentro (aquí / allí) se cancela o se difumina. La visita de los hijos también es el foco de dos poemas que recuperan los juegos infantiles como ruptura de la lógica carcelaria. La poesía “Gabrielita de los miércoles” plantea las huellas de la represión en las tardes “de piernas cruzadas y palabras cortadas” (AA. VV. 1981b: 25). De ese corte que parece imponer la prisión a las palabras, el poema salta a la ausencia del padre como un juego infantil: “de jugar a no estar y venir cuando estás”. La privación del padre se transmuta en un juego. Y la presencia de la niña se convierte en una imagen de felicidad dentro de un lugar de represión. Pero no para un solo preso, sino de un sujeto colectivo: “Te besa, y nos ha besado a todos”. La misma idea de la niña como negación de la cárcel se introduce en el poema “Nena de visita”, en la que ella “no tiene nada que ver [...] con este mundo azul y gris de nosotros”. La nena, que proviene de una lógica externa y esencialmente distinta al mundo carcelario, es la que prueba la humanidad del padre-presos: demuestra que “...es una vieja mentira / que tu padre sea uno de estos / monstruos tristes / de cabeza rapada y ojos de miedo” (AA. VV. 1981b: 26). Los poemas se ubican en la doble posición de negar la cárcel y denunciar las condiciones en las que los tienen detenidos.

Otra forma del refugio –en términos del prólogo de *Desde la cárcel*– o de línea de fuga es el uso de la ironía y la risa en los poemas y cuentos: se hicieron más cuentos cómicos que poemas. El humor de los presos (por lo general, negro como una noche sin luna) jugó un papel central en la resistencia y merecería un artículo completo. Calveiro advierte algo similar sobre la resistencia –más sutil y encubierta– en la experiencia concentracionaria: “La risa fue [...] un elemento de afirmación de la humanidad propia” (2004: 115). Una vez más, es necesario aclarar que las poesías y cuentos no fueron la forma excluyente del uso del humor, sino que se manifestó en todas las prácticas cotidianas de los presos.

Como parte de esa práctica oral (y de vez en cuando, escrita), se introducen “Las diez décimas del tenemismo”,⁴ una canción de los presos de la cárcel de Coronda, que fue incluida en *Desde la cárcel*. La canción contrasta con otros poemas de la misma compilación que sostienen un tono épico militante y hasta triunfalista. Con ironía, la canción corondina les opone la consigna “Cárcel o muerte, perderemos”. Y hace uso del sar-

⁴ El *tenemismo* era una corriente ideológica de fantasía, que tenía como protagonista al Negro Tenemo, un personaje caracterizado por su pesimismo a ultranza y un chauvinismo jocoso con respecto a su ciudad de origen: Rosario, en la provincia de Santa Fe. Se ganó su nombre por insistir con frases como “en Rosario tenemo’ ríos, tenemo’ fábricas”, en oposición a los provenientes de la ciudad de Santa Fe.

casmo cuando el cantor asegura que “Ni el sol de la primavera [...] ni el olor de los jazmines / ni ninguna de esas cosas / me gustan se lo aseguro / como mirar ese muro / desde esta celda piojosa” (AA. VV. 1981b: 95). Escudadas en el pesimismo desde el que se construye la resistencia, las diez décimas no caen en la resignación ni en la desilusión: plantean que en el futuro les iba a tocar estar presos a los guardias que en ese momento los reprimían. Una idea de que en el futuro habría justicia.

Libros como gritos

Si bien existen poemas en común entre las dos compilaciones, *Cielo Libre* hace eje en su prólogo en otra concepción de la literatura: como vehículo de la denuncia. “Este libro fue pensado, imaginado y querido por un puñado de poetas, anónimos a la fuerza, para quienes las rejas nunca fueron obstáculo para dar testimonio de la verdad”, indica. Pero, ¿cómo se produce esa relación entre literatura y testimonio?⁵ ¿Los poemas se ponen al servicio de un mandato referencial? Contra los preceptos que predominaron en la corriente del realismo socialista, Lespada señala que la literatura testimonial “no está obligada a prescindir del tratamiento estético, utilizándolo puede ser más fiel a su objetivo de devolver humanidad al hombre, porque la experiencia estética no es un adorno, sino una forma de conocimiento” (2007: 31).

Lespada sugiere una pauta para entender esa relación entre literatura y verdad a partir de un pasaje de la *Teoría estética* de Adorno. Allí el filósofo alemán advierte que “hay algo de la realidad que es reactio al conocimiento racional: se trata del sufrimiento” (1980: 33). A esto que es reactio al conocimiento racional puede aproximarse con más facilidad el arte: en su forma de mostrar en concreto permite conocer mejor el sufrimiento que el conocimiento racional (Adorno escribe esto en relación a los horrores de la Segunda Guerra Mundial y a la Shoah). La relación entre verdad y literatura que se plantea en el prólogo de *Cielo Libre* apunta a una ficción que denuncia las masacres de presos, pero lo hace desde la experiencia estética.

En el libro, juegan un rol importante los epígrafes debajo de cada poema –ausentes en *Desde la cárcel*– en los que informan en qué penal está el autor o el “tema” referencial del poema. Así, uno de los epígrafes indica que el autor presencié el fusilamiento en el patio de la cárcel de Córdoba de Raúl Augusto Bauducco, el 5 de julio de 1976, que fue visto por la mayoría de los presos que estaban detenidos allí. De esta forma, cumple con uno de los requisitos del testimonio: el autor del poema vio todo con sus propios ojos. Pero el mandato realista termina allí. El poema, en tanto, construye no un relato referencial del hecho, sino un campo semántico ligado a la violencia, donde se juxtaponen en forma no realista las imágenes de la sangre (“entre rojas burbujas coaguladas”, “mi mente ensangrentada”, “rostro mutilado”, “vestidos rasgados y esparcidos”) con el verbo que denuncia en letras mayúsculas: “YO LOS VI” (AA. VV. 1981a: 10). Por último,

⁵ El género testimonial, surgido del cruce del periodismo con disciplinas como la antropología o la sociología, tenía durante la década de 1970 pautas muy estrictas que fueron compiladas por la revista *Casa de las Américas*: la fuente debía ser un protagonista o testigo de los hechos, el autor debía confirmar la historia con otras fuentes para trazar su veracidad. El estilo solía ser simple y árido (véase Lespada 2008).

el compañero del fusilado también ofrece su pecho para que le respondan “con sus bocas humeantes / y son de muerte sus besos”. De esta forma, inscribe en dos metáforas el fusilamiento.

En tanto, el poema “Dicen que dijeron” busca causar en el lector el efecto del sufrimiento de las visitas a través de un vidrio del locutorio (que les impedía tocar a sus familiares, en especial, a sus hijos) a partir de la concentración de lugares comunes sobre la niñez: “Dijeron no sé qué de pájaros y flores / de risas y de niños / de plazas y de juegos / de sol y de colores”. Tras colorear una expectativa en el lector relacionada con una infancia idílica, la poesía se quiebra en el verso “pero yo no escuchaba”. Y construye un efecto en el desenlace:

Detrás de unos vidrios
Un niño preguntaba
—Papá, ¿cuándo podremos besarnos?
—Papá, ¿por qué está prohibido?
—Papá, ¿qué son los derechos humanos?
(AA. VV. 1981a: 29).

Revistas de posguerra

La creación de revistas en la cárcel no es original de la última dictadura. Ya hay antecedentes en la experiencia carcelaria de la dictadura anterior, en la que los presos del PRT-ERP hicieron la revista *La gaviota blindada* en la cárcel de Rawson. Una revista con el mismo nombre reapareció en vísperas de la última dictadura. Un ex preso político insiste en que “se elaboraba de manera muy participativa y colectivamente” (Ferreya 1988: 45). De esta época no se conservan números de la revista: se hacía en formato de *caramelo* y circulaba clandestinamente, por lo que no sobrevivió. Las revistas que analizaré aquí son del final de la última dictadura, posteriores a la guerra de Malvinas, cuando el régimen carcelario empezó a ser menos estricto. La mayoría, lejos de ser ocultables, están hechas en un cuaderno y cuentan con una ilustración de tapa a todo color, índice, secciones (se diferencia claramente la ficción de los documentos políticos) y numerosos dibujos e historietas en el interior. Aunque eran hechas manualmente —son de ejemplar único⁶—, hay un trabajo en darle diseño a las páginas. Así nacen *Jopi* y *Biorsi*, que en jerga carcelaria significaba “inodoro”. En la tapa la describen como un “ilícito literario de existencia algo accidentada”.

Las revistas tienen en su interior diversos debates, propios de 1982 en adelante, cuando se desarrolló con mayor fuerza la discusión interna partidaria de cada sector político y las evaluaciones sobre la derrota de las organizaciones armadas a las que pertenecía una buena parte de los presos políticos. En este contexto, aparece en la revista *Biorsi* una polémica sobre los cuentos y poemas que escriben los presos y, más ampliamente, sobre el rol que tiene la literatura en la militancia encarcelada.

⁶ Los ejemplares consultados se encuentran en el Archivo de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Buenos Aires.

El primer artículo se titula “¿Podemos escribir cuentos?” y en él, el autor se responde en la primera línea: “Sí, podemos. Y no sólo podemos, sino que *debemos*” (*Biorsi* 3, 1982: 37). El preso desarrolla una dicotomía entre lo que llama la “cultura oficial” y la “cultura nacional y popular”. La primera es de países centrales, de las clases dominantes, del consumo, mantiene un lenguaje de élite (Jorge Luis Borges) y “describe el mundo en el que viven”. La otra, en contraposición, es de países periféricos, del pueblo (Horacio Quiroga), de la protesta y cuenta “el vivir y sentir” popular. Dentro de esa dicotomía maniquea asigna una función a los presos: “Nosotros”, dice, “tenemos la capacidad y el tiempo suficiente para aportar a la cultura popular”. Establece que se pueden utilizar dos formas literarias (el cuento y la poesía) por su brevedad y se despacha con que lo central no es la forma sino el contenido. “A nosotros, el pueblo, no nos interesan las apariencias, si los versos son lindos o tienen adjetivos bellos o si la composición de la oración es genial [...] la belleza está en el contenido, no en la forma”, asegura. Reclama escribir “sin tantas vueltas”.

En la concepción de este texto, el lenguaje es transparente: “simple”, “claro”, “cristalino”, son algunos de los adjetivos que acumula. Sin embargo, —advierte— “el cuento no debe ser un panfleto, debe apuntar al corazón más que a la razón”. De esta forma divide el conocimiento racional (reservado a los testimonios) de las emociones, que pasan a ser el objetivo central de los cuentos y las poesías.

En un segundo artículo (“Oscurantismo, Inodoro y Cebollas”), el autor —que se apodera sugerentemente “Alfonso Quijano”, el nombre “real” de don Quijote— discute a su manera esta concepción de un lenguaje transparente y cuestiona el planteo “stalinista y mesiánico” del primer autor: “Ese oscurantismo que generara tantos funcionarios que castraron la expresión del pueblo legislando lo que es o no es arte popular”, advierte (*Biorsi* 3, 1982: 43). El segundo autor coincide con el objetivo de reinscribir las emociones en la producción literaria, pero cuestiona la centralidad del contenido “como si la forma fuera al contenido como los adornitos a la torta”. Como argumento, propone un cuento didáctico, titulado “La paradoja de la cebolla”: allí relata la historia de un artista al que un personaje —partidario del realismo ortodoxo a ultranza del primer autor— amonesta por no escribir con palabras que conozcan todos. Le pide que se despoje al máximo de la forma y se centre en el contenido. El artista le hace caso y va simplificando su obra “como el que pela una cebolla capa tras capa”. Finalmente, “toda su poesía se concreta en una lista de almacén, su música en un concierto de ronquidos, eructos y pedorreos y su pintura se expresa en los mingitorios con toscos dibujos pornográficos”. La moraleja del cuento (que viene incluida) es que después de la última cáscara de la cebolla no hay nada. Otra forma de decirlo es que el arte es el predominio de la forma y no se la puede subsumir a pretensiones referenciales.⁷

Con el criterio del primer ensayo de explorar la cultura nacional y popular, en varias de las revistas se incluyen *dossiers* que recopilan narraciones telúricas y cancioneros populares de la provincia de Santiago del Estero y también de otras zonas del noroeste

⁷ Este debate forma-contenido también es muy propio de los años setenta en la literatura Latinoamérica. Uno de los casos más conocidos fue la polémica entre Julio Cortázar y el escritor colombiano Óscar Collazos, en la que también se discutía la relación de la literatura con la realidad y la dicotomía centro-periferia.

argentino. Sobre la línea que compartían los dos de darle allí lugar a las emociones, se desarrollan diversos poemas. Uno de ellos, “Posdata”, recrea la situación de recibir una carta de un familiar. El poema establece un paralelismo entre presos políticos y detenidos-desaparecidos: “Por hombres / que silenciaron tantas voces / algunas por años / otras por siempre” (*Biorsi* 3, 1982: 18). El poema se centra en las emociones de un compañero de pabellón en torno a recibir la carta de su amada: “Cuando en un sobre puede viajar / tu mujer y su aroma / *las letras no han sucumbido* / siguen pregonando / esa incontenible palabra: amor”. En las cartas se escabulle por las grietas ese amor como forma de no sucumbir. De la misma forma, “ante la más mínima fisura / el abecedario se filtra / y vuelve a revolotear la ternura”. La ternura se inscribe en una forma de encontrar fisuras, filtrarse ante el dispositivo represivo.

Hasta aquí, la alusión a las emociones (el amor, la ternura), que parecen ser referida a las emociones de un solo preso, pero —una vez más— se traducen a lo grupal hasta configurar una escritura colectiva y una comunidad emotiva: “Amigo contesta por vos / y por todos nosotros / será para tu querida flaca / será nuestra posdata universal”. El texto se desliza luego hacia el discurso militante: “Ninguna carta quedará sin respuesta / si alguna faltare / otro tomará la pluma”, dice, en un registro similar a la idea de que otros levantarán el fusil de los caídos. Hay una imbricación entre los tópicos de los poemas de amor y la organización de los presos, donde las emociones compartidas son el lazo que los mantiene unidos.

La poesía no lleva firma. Los dos libros de los presos también se caracterizan por el anonimato de los poemas, al igual que buena parte de la producción en las revistas. Si bien era exigido por las circunstancias represivas, no deja de reforzar el carácter grupal de la escritura. Y lo que constituye ese sujeto colectivo, esa unidad de los presos, son las emociones, son un sentir común a partir de la experiencia militante en la cárcel. Las emociones afirman no sólo un estado interno, sino también relaciones sociales con otros sujetos (Daich/Pita/Sirimarco 2007). Operan a través de la experiencia en común de un mismo grupo, en este caso, los presos políticos, y configuran narrativas, imágenes y prácticas compartidas. De esta forma, conforman la identidad de los presos, como comunidad emotiva. Los cuentos y los poemas son, según su programa, el lugar donde canalizan las emociones y refuerzan la idea de un sujeto colectivo, de una identidad propia que se puede ver hasta hoy en las reuniones de los ex detenidos. El compañerismo que conservan —algunos lo llaman “hermandad de los presos”— también se proyecta a un concepto de familia colectiva y a una narración en el presente de su experiencia carcelaria en la que muchas veces “la primera persona del singular es reemplazada por la primera del plural” (Filc 1997: 186).

Pero en los poemas de esta época no buscaban sólo reforzar su lazo de identidad. También tenían el objetivo de hacer partícipe al lector que estaba afuera de la prisión de algunas de las emociones de la comunidad, en especial de las relacionadas con el rechazo a la represión, como forma de colaborar con la denuncia y los testimonios. Como vimos, el fin era *conmover* y procurar la adhesión a la causa de la liberación de los presos políticos. Así, el poema “El muro” afirma la humanidad de los presos a través la repetición del reclamo de libertad, dirigido a quienes están fuera de la cárcel:

Derriben el muro
que adentro hay hombres

que adentro hay presos
de huesos y de carne
y afuera las madres
de carne y de huesos (*Biorsi* 3, 1982: 12).

Los retruécanos, los paralelismos (“derriben el muro / con picos y palos / con uñas y dientes / con manos y garras”) y la rima configuran una melodía dentro del poema. Como el arrullo de un niño. O mejor, como una canción de marcha. Se configuran dos zonas divididas por el muro: el adentro y el afuera, con sus protagonistas (los presos y las madres). La exigencia de libertad se centra en la afirmación incesante de la humanidad de los presos, que a través de las madres queda asociada al reclamo por los desaparecidos. “Tan sólo por eso / derriben el muro / que adentro hay hombres”.

Así como esa poesía hace de su eje la afirmación de la humanidad de los detenidos, el poema “Trasladado”⁸ apunta a elaborar una imagen que fugue visualmente, un pequeño instante de belleza dentro de la represión. Los traslados eran uno de los momentos de mayor violencia física. Los presos iban hacinados, sentados sobre la chapa del avión Hércules y recibían golpes de los guardias durante todo el viaje: no podían hablar, ni moverse, ni levantar la cabeza, ni mucho menos mirar hacia afuera en los aviones que tenían ventanilla. El autor del poema aclara que fue cuatro veces trasladado. Y despliega las imágenes que vio a escondidas.

Este poema cifra esa trasgresión: conjuga ficción y resistencia. Concentra las imágenes arrancadas clandestinamente en miradas fugitivas por la ventanilla, con riesgo de sufrir una golpiza adicional. Compone los distintos paisajes “vistos desde el cielo”, enhebrados por el sentimiento sublime ante “la inmensidad de la naturaleza”: en la Pampa, “retazos pardos y verdes”; la imagen “antártica de un manto de nubes”, la “majestuosa del Paraná” y la “crustácea y blancuzca de la ribera del Plata” (*Biorsi* 2, 1982: 32). ¿Cómo se puede encontrar esa descripción de la belleza en el horror de los traslados con destino incierto de los presos? La misma síntesis aparece en algunos relatos de la Shoah. “En muchos pasajes, Primo Levi alude a situaciones extremas de martirio con un lenguaje figurado, casi lírico; ese contraste cifra la resistencia de lo humano ante el horror”, explica Lespada (2008: 1). El lirismo viene a salvaguardar al que relata ante la experiencia límite.

Las imágenes del poema “Trasladado” culminan con la emoción de lo sublime que le produce la inmensidad de la naturaleza: “cruzo la inmensidad / sintiendo que puedo sentir / aun siendo prisionero / la incautivable belleza apacible de la inmensidad”, dice. La inmensidad no puede ser cautiva, es incautivable. La belleza no resiste rejas, y en el poema la encuentra en medio de la represión, como línea de fuga: “sé que persisto / infinitamente libre / inatrapablemente libre”.

Italo Calvino escribió en su libro *Las ciudades invisibles* que hay dos formas de combatir el infierno que existe en este mundo. La primera es fácil: aceptarlo, quebrarse, ser vaciado por el dispositivo represivo. La segunda “es peligrosa y exige atención y

⁸ Como ya señaló Calveiro (2007: 17) es chocante la similitud de los términos utilizados en centros clandestinos de detención y cárceles. “Traslado” es uno de ellos. En los centros clandestinos era un eufemismo para la muerte. En las cárceles, podía implicar también un fusilamiento fuera del penal o bien el traslado propiamente dicho de una prisión a otra.

aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio” (1983: 175). De esa tarea se ocuparon los cuentos y poemas de los presos políticos de la dictadura.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1980): *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- AA. VV. (1981a): *Cielo libre*. Buenos Aires: Comisión de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y Gremiales.
- AA. VV. (1981b): *Desde la cárcel*. México: Cadhu.
- AA. VV. (2006): *Nosotras, presas políticas*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Calveiro, Pilar (2004): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- (2007): “Prólogo”. En: Garaño, Santiago/Pertot, Werner: *Detenidos-Aparecidos. Presas y presos políticos de Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos, pp.15-20.
- Calvino, Italo (1983): *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Minotauro-Edhasa.
- Daich, Deborah/Pita, María Victoria/Sirimarco, Mariana (2007): “Configuración de territorios de violencia y control policial: corporalidades, emociones y relaciones sociales”. En: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2007000100004> (julio de 2009).
- Ferreya, Alejandro (1988): *La gaviota blindada. Estamos bien gracias a los compañeros*. Córdoba: El Charco.
- Filc, Judith (1997): “La conformación de un modelo alternativo de familia en los relatos de los presos políticos”. En: *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura. (1976-1983)*. Buenos Aires: Biblos.
- Garaño, Santiago/Pertot, Werner (2007). *Detenidos-aparecidos. Presas y presos políticos de Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos.
- Giles, Jorge (2003): *Allí va la vida. La masacre de Margarita Belén*. Buenos Aires: Colihue.
- Lespada, Gustavo (2007): “Ética y autonomía en una ficción”. En: *Espacios de crítica y producción*, 36, pp. 29-34.
- (2008): “Memoria y ficción en dos novelas de Mauricio Rosencof”. Buenos Aires: ponencia presentada en el seminario “Políticas de la memoria” del Centro Cultural “Haroldo Conti”.
- Longoni, Ana (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma.
- Marcuse, Herbert (1970): *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Merenson, Silvia (2003): “Y hasta el silencio en tus labios... Memorias de las ex presas políticas del Penal de Villa Devoto en el transcurso de la última dictadura militar en la Argentina”. Buenos Aires: disertación de maestría, Instituto de Desarrollo Social-Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín.
- Reati, Fernando (2004): “Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la guerra sucia argentina”. En: *Chasqui*, 33, 1, pp.106-127.
- Ronga, Marta (2003): *Seda cruda. Crónicas de cárcel, exilio y regreso*. Rosario: Laborde Editora.
- Servicio Penitenciario Federal (1979): “Guía informativa para el D.T. Detenido. Normas y Deberes”. Buenos Aires: mimeo.